

Impunidad de la razón sentimental

La razón sentimental actúa sin artificios; es directa y desarmante. Nace como fatalidad y se impone como evidencia irrefutable, y casi siempre como dolor. Contra ella no hay antídoto, ni arma plausible porque es arrasadora. Un niño que llora, un hombre que gime o una mujer en la sombra de su propio abrazo son imágenes que desactivan toda respuesta de naturaleza distinta de la sentimental: exigen la complicidad, aspiran a la piedad o inducen a la compasión incluso contra las evidencias, los argumentos o los lenitivos que otra razón distinta pudiera oponer. Porque la motivación del llanto y el dolor, la razón de la tristeza sentimental, se anulan detrás de la efusión o la manifestación misma del dolor: ¿quién ha de hurgar en una herida emocional mientras la herida mana? ¿Para qué y en razón de qué aumentar el dolor del que padece por razones sentimentales?

Lectores, críticos y escritores se han preguntado en público y en privado si las letras españolas no están

viviendo desde hace un puñado de años una suerte de táctica conformidad en la impunidad de lo sentimental, como territorio que excluye otro tipo de enfoque, de planteamiento. ¿Existe aún alguna razón superior, distinta, más necesaria, capaz de oponerse a la hegemonía absoluta de la razón sentimental, capaz de rectificar lo que a veces son sus desafueros o su totalitarismo tautológico? Las fábulas de los narradores suelen insertar en el eje de sus aventuras un tipo de conflicto cuyo planteamiento y solución es directamente sentimental, antes que ideológico o moral o político, como si la desorientación o la dificultad de pensar desde estos puntos de vista decantase al narrador hacia un territorio donde no hay matiz, ni lugar para el análisis o la reflexión fundada en razones distintas del dolor y su sinrazón misma. ¿Ha tendido a quedarse el narrador de la democracia en el territorio donde rige la sumisión a la razón sentimental y su fatalismo congénito?

La primera consecuencia de la hegemonía del sentimiento es la absolución de los personajes implicados en avatares humanos, en traiciones y deserciones, en renunciaciones y miserias, en daños y perjuicios. Ante el dolor y ante el llanto, ante el desconsuelo y el abandono, la razón sólo calla, medita, pondera, pero no denuncia, no delata, no culpabiliza. La sentimentalización

de las tramas ha desarrollado mecanismos que omiten –o marginan– planteamientos más comprometedores y menos evasivos, aquellos que afectan al orden de las ideas y las razones, los juicios sobre lo mejor y lo peor. Porque el dolor tiende a absolver las responsabilidades menores y mayores; el daño sentimental legitima el atropello de la razón, o la indulgencia ante la sinrazón, el error o la mera miopía. A menudo los narradores han tendido a nivelar sus tramas sobre bases donde rige lo primario e insoluble, lo fatal: el dolor, el sentimiento invencible. El coste de esas inclinaciones generales debe medirse en términos estrictamente literarios, no morales, porque de literatura es de lo que trato de hablar, de sus aptitudes para comprender mejor.

Es verdad que el historiador tiende a inventar causas para explicar el presente y el pasado, o incluso a veces fuerza los hilos para trazar la trama de sus lecturas, siempre escasas y demasiadas veces deficientes. El Premio Herralde de este año, por ejemplo, escogió una novela fría, *París*, de Daniel Giralt-Torrente, que no peca nada de sentimental. A cambio, sí se detecta la contaminación de los hábitos estilísticos de Javier Marías en un grado muy alto, y en ella están también sus modos generales de planificar el desarrollo de un relato o el

acecho de un tema. En este caso, son las nebulosas y enfermas relaciones afectivas entre una madre y un hijo, con el contrapunto de un padre de presencia intermitente.

La frialdad de la novela deriva de la mirada periférica o envolvente sobre los conflictos, deriva del rechazo a aplicar el bisturí hasta el lugar en que puede verse brotar la sangre. El narrador prefiere la distancia de una estrategia acechante, especulativa, o muy cauta y consciente de sus límites, para capturar lo que se dirimió en las relaciones entre los tres. Ha sido un modo de corregir el hervor sentimental de otras novelas, pero el precio ha sido quizá el de su propia inhibición de un planteamiento más hondo y radical en las heridas que explican una novela.

Francisco Umbral y Antonio Muñoz Molina son escritores de poéticas narrativas muy dispares y ambos han sido óptimos manipuladores de la materia sentimental, el primero casi siempre en sus páginas más personales e introspectivas y el segundo en el todo de su literatura. Sus respectivas obras recientes –*El socialista sentimental* (Planeta) y *Carlota Fainberg* (Alfaguara)– han sido muestras me parece que deliberadas del modo en el que la materia sentimental puede impregnar un texto literario, hacerse carne narrativa, pero sin absorber las energías del narrador ni atraer exclusivamen-

te la atención del lector hacia esa dinámica emotiva.

El socialista sentimental es una novela menor de Umbral que se ha propuesto un asunto de alguna complejidad. Ha buscado sondear la experiencia política de quienes fueron ilusionados socialistas de primera hora y anudaron con el tiempo a cada decepción política un nuevo sentimiento de fraude (y no sólo frustración). Fue infinitamente mayor la distancia recorrida por el poder socialista desde sus orígenes que la que ha recorrido una militancia crédula y quizá políticamente inmadura. El bucle sentimental de esa distorsión está en la base de la novela y toda la confesión decepcionada que hay —también ingenua, e incluso falsamente inocente— en torno a la historia política reciente del socialismo emerge de una voz quizá excesivamente delgada, banal, pero creíble en su artificio, creíble en la elementalidad de sus reacciones sentimentales ante lo que fue una efusión política.

También la causa de las decepciones sentimentales del protagonista de *Carlota Fainberg* está directamente ligada a la sombra de la política del tiempo. Esta excelente novela breve ha sabido enlazar algunos asuntos a una peripecia personal a partir de una intención última y primera: desenmascarar la conveniencia histórica de un len-

guaje fabricado, el de la corrección política, y señalar lo que hay en la adopción de ese lenguaje de estrategia para disimular las mismas situaciones de abuso, de poder o de humillación que antes tuvieron otro nombre. La corrección política finge la ausencia del problema eliminando el nombre cuando el fin último es preservar la misma situación sin hacer ofensiva la forma de nombrarla. Son resortes de conducta que amortiguan el peso de la responsabilidad al desplazarlo al modo de verbalizarlo, una suerte de nominalismo primario que aspira a eliminar el juicio de valor sustituyendo la palabra que lo nombraba o lo contenía. Muñoz Molina ha sabido revelar lo que tiene de lenguaje codificado, y como tal, lo ha presentado como susceptible de ser mirado con el recelo de lo que dice y lo que calla, es decir, consciente de la función política e ideológica que cumple.

Ambas novelas tienen una invisible conexión: las dos combaten una idea, o un valor político, o una dimensión ideológica de la realidad. Tienen un enemigo identificable —la degradación socialista y la penuria ética postmoderna— y lo que hay en ellas de sentimental está ligado a esa intención crítica, esa voluntad de mostrar lo oculto. No es superfluo, ni es accesorio ahí lo sentimental: es una pieza de la intención de la novela, forma parte de ella necesariamente, y no como ingrediente de atracción o captación de